

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S612a Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (2 : 2019 :
 São Paulo, SP)
 Arte além da arte : Anais do 2º Simpósio Internacional de
 Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico] / Maria Amélia
 Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre :
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

604 p.

Formato pdf e epub

ISBN 978-85-69802-10-5 (E-book)

1. Sistema da arte. 2. Curadoria de arte. 3. Processos artísticos.
I. Bulhões, Maria Amélia. II. Fetter, Bruna. III. Rosa, Nei Vargas
da. IV. Título.

CDU

7.075:061.3

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB 10/1961

Sumário

- 5 Apresentação
- 13 Lista de autorias

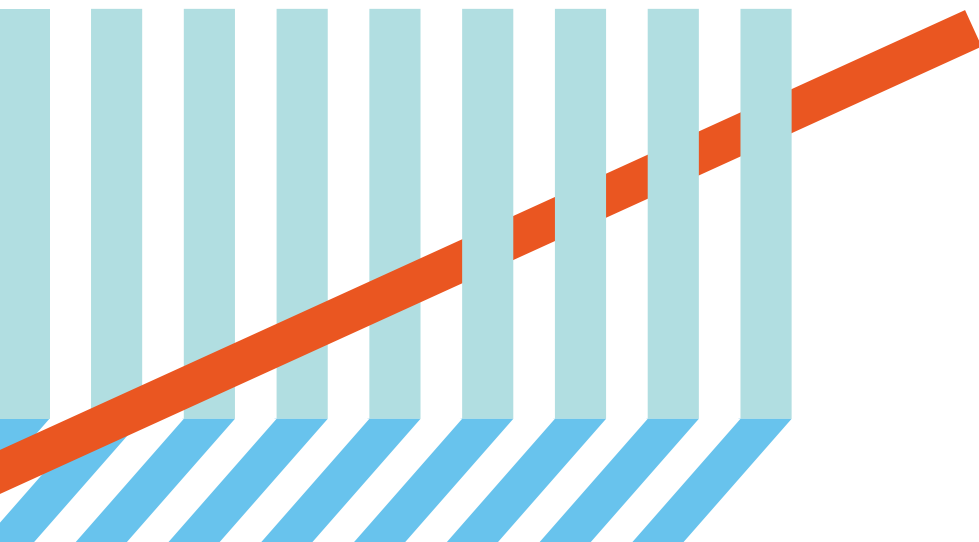
Conferências

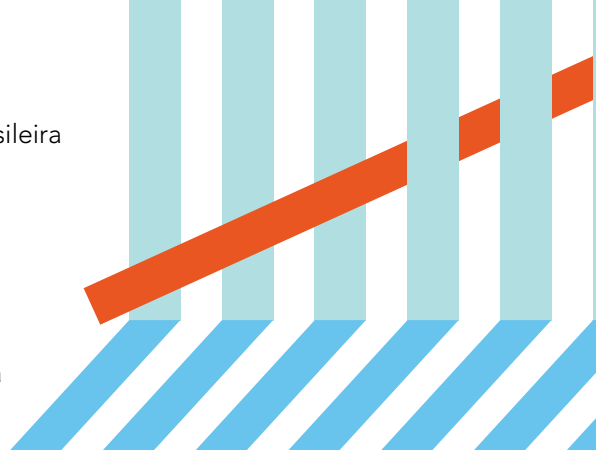
- 16 Por que organizar um evento sobre relações sistêmicas da arte?
20 Why doing symposia on systemic relations of art?
Maria Amelia Bulhões
- 23 Globalización y desglobalización: hacer arte con preguntas contradictorias
30 Globalização e desglobalização: fazer arte com perguntas contraditórias
Néstor García Canclini
- 37 Globalization and deglobalization: making art with contradictory questions
44 Distribuição de corpos e representação das sobras: para decolonizar a brasileira
55 Body distribution and representation of the remains: to uncolonize the brasileira
Moacir dos Anjos
- 65 Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos.
76 Collections and archives as agents of globalization. The case of Brazilian art in Latin American collections in the United States
Maria Lucia Bueno
- 86 Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho
94 Art Collectors: from the Other Side of the Mirror
Nathalie Moureau
- 101 Exposições como Formas Curatoriais Ready-made de Escape
109 Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape
Paul O'Neill
- 116 Que outro fim do mundo é possível e o que a arte, a educação e nós todxs temos que ver com isso? [um texto para ser lido em voz alta]
123 What other end of the world is possible and what art, education and all of us have to do with it? [a text to be read aloud]
Mônica Hoff Gonçalves

Comunicações

- 131 Sonhos xamânicos: diálogos entre Claudia Andujar e Davi Kopenawa
Ana Carolina Albuquerque de Moraes
- 141 Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização
Ana Emília Jung
- 153 Dominique Gonzalez-Foerster: chambres, atomic park, desert park, empty park
André Nascimento Arçari

- 165** Situações na sociedade do espetáculo: 4 dias, 4 noites e Não-Happening
Anelise Tietz
- 173** Feminismo, exposições e derivas presentes: a presença de mulheres artistas na arte contemporânea
Anelise Valls Alvarez
- 182** Processos insurgentes de subjetividade e cartografias afetivas pela arte
Ariane Oliveira
- 193** A artista, o museu e o colecionador: as obras de Eleonore Koch na Coleção Theon Spanudis
Bárbara Sesso Carneiro
- 202** O Festival Verbo e sua contribuição para a inserção da performance no mercado de arte
Bianca Andrade Tinoco
- 210** Imagens que não se parecem com arte: estética do neutro na fotografia contemporânea
Camila Monteiro Schenkel
- 218** A mulher, o doméstico e o erótico nas produções de extração Pop de Teresa Burga e Teresinha Soares
Carolina Vieira Filippini Curi
- 230** Arte decolonial: práticas artísticas contemporâneas dos “povos de terreiro” da Amazônia brasileira
Claudete Nascimento Machado
- 242** Uma moeda, duas faces: liberalismo e o que hoje entendemos como arte
Cristiane Marçal
- 250** “Arte tem gênero?”: Coleção de Arte da Cidade de São Paulo
Cristina Susigan
Elidayana Alexandrino
- 259** Cubo branco, caixa preta, plataformas radiantes: portabilidade e experiência estética da arte por meio de aparatos reticulares
Daniel Hora
- 268** Zonas de Convergências e Divergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais na Bienal do Mercosul
Diana Kolker Carneiro da Cunha
- 278** A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial
Fábio dos Passos Carvalho
Adilson Roberto Siqueira
Flávio Luiz Schiavoni





- 287** O Ativismo Institucional, as artes visuais e a redemocratização brasileira em busca de um espaço para o contemporâneo
Fabrcia Jordão
- 297** *Plas Ayiti* (projeto neon): uma política das imagens
Felipe Prando
- 305** Galeria de Arte das Folhas (1957-1962) e a Bienal de São Paulo: da contestação à legitimação
Fernando Oliveira Nunes de Souza
- 315** Ocupação, arte e resistência: estratégias políticas em práticas culturais e artísticas
Francine Nunes da Silva
- 325** Provocações curatoriais: inscrevendo vernáculos digitais na instituição de arte
Gabriel Menotti
- 335** O mercado de arte e o belo contemporâneo: uma análise a partir de "Treasures from the Wreck of the Unbelievable"
Giovanna Marques Guisard Restivo
- 344** Entre obra de arte e exposição: curadoria sensível-política em algumas exposições brasileiras recentes
Guilherme Leon Berno de Jesus
Karina Silveira Nery
- 359** Introdução ao estudo dos museus e coleções corporativas na era das economias estéticas: interações entre a indústria da moda e o mercado de arte contemporânea, uma perspectiva sociológica
Henrique Grimaldi Figueredo
- 368** Racialização e Essencialização: Perversidade e Racismo nos Enquadramentos de Negros e Negras nas Artes Visuais Brasileiras
Igor Moraes Simões
- 379** Arte e poder: a institucionalização da arte africana e afrobrasileira
Ines Karin Linke Ferreira
Uriel de Souza Bezerra
- 392** *Excellences & Perfections*: potencialidades na obra de Amalia Ulman
Isadora Marília de Moreira Almeida
- 403** Rio-São Paulo + Brasília: as obras de arte do Palácio Itamaraty e o desenvolvimento de um sistema de arte no Brasil
Leandro Leão
- 418** Título: Artista em residência: criação e crítica na conexão latino-americana
Lilian Maus Junqueira
- 428** Série "Sobras" de Geraldo de Barros: novas evidências para o mapeamento da obra
Maíra Vieira de Paula
- 439** Arte, gênero e domesticidade: entre o trabalho doméstico, o fazer artístico e estudo do projeto "Prisão Domiciliar"
Manuela de Souza de Almeida Leite
- 448** A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de "arte latino-americana" no Brasil dos anos 1950/60
Maria de Fátima Morethy Couto

- 456** Viver o precário: Hélio Oiticica e a “virada pública” de sua arte
Maria Helena Cavalheiro
- 470** História da arte e cultura visual: articulações conceituais entre os discursos contemporâneos
Milena Regina Duarte Corrêa
- 478** Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor (1998-2008)
Nicole Palucci Marziale
- 484** Artistas do futuro: Produção artística realizada por robôs artistas e a relação entre arte e tecnologia
Pamella Regina D’Ornellas
- 494** A produção artística socialmente engajada e suas abordagens críticas
Paola Mayer Fabres
- 503** Maria Leontina e Milton Dacosta: mapeamento cronológico
Priscila Sacchettin
- 512** Mulheres artistas nas Bienais de São Paulo: 2006-2016
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
- 519** “Gasolina neles!” Estéticas do inquietante na música popular no Brasil pós-2013 a partir do coletivo Teto Preto
Renato Gonçalves Ferreira Filho
- 528** Identidades importan?
Rosa Maria Blanca
- 537** A curadoria política de Okwui Enwezor e a expansão das narrativas da história da arte na virada do século XXI
Sandra Mara Salles
- 548** O leão da discórdia: apontamentos sobre a cobertura jornalística não-especializada no caso do monumento “Obelisco Leonístico”
Sandro Ouriques Cardoso
- 556** Estética e juízos de valor: reações à arte contemporânea e o discurso moral
Sara R. de Andrade Silva
- 566** Um problema de gênero: Aracy Amaral e os ensaios sobre o feminino nas artes
Talita Trizoli
- 573** Narrativas do Centro Cultural Videobrasil: relações entre tecnologia e cultura atual
Thamara Venâncio de Almeida
- 581** Deslocamentos de corpos femininos e objetos domésticos nas representações de “mulheres-armários” nos anos 1970 e 1980
Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
- 588** *O homem da Hiléia* de Claudia Andujar e George Love e o espetáculo cordial da exposição *Image du Brésil* de 1973 em Bruxelas
Vitor Marcelino
- 598** MASP e o popular: as ações do museu em 2016
Yasmin Fabris
Ronaldo de Oliveira Corrêa

Lista de autorias

A

Adilson Roberto Siqueira
Ana Carolina Albuquerque de Moraes
Ana Emília Jung
André Nascimento Arçari
Anelise Tietz
Anelise Valls Alvarez
Ariane Oliveira

B

Bárbara Sesso Carneiro
Bianca Andrade Tinoco

C

Camila Monteiro Schenkel
Carolina Vieira Filippini Curi
Claudete Nascimento Machado
Cristiane Marçal
Cristina Susigan

D

Daniel Hora
Diana Kolker Carneiro da Cunha

E

Elidayana Alexandrino

F

Fábio dos Passos Carvalho
Fabrícia Jordão
Felipe Prando
Fernando Oliveira Nunes de Souza
Flávio Luiz Schiavoni
Francine Nunes da Silva

G

Gabriel Menotti
Giovanna Marques Guisard Restivo
Guilherme Leon Berno de Jesus

H

Henrique Grimaldi Figueredo

I

Igor Moraes Simões
Ines Karin Linke Ferreira
Isadora Marília de Moreira Almeida

K

Karina Silveira Nery

L

Leandro Leão
Lilian Maus Junqueira

M

Maíra Vieira de Paula
Manuela de Souza de Almeida Leite
Maria Amelia Bulhões
Maria de Fátima Morethy Couto
Maria Helena Cavalheiro
Maria Lucia Bueno
Milena Regina Duarte Corrêa
Moacir dos Anjos
Mônica Hoff Gonçalves

N

Nathalie Moureau
Néstor García Canclini
Nicole Palucci Marziale

P

Pamella Regina D'Ornellas
Paola Mayer Fabres
Paul O'Neill
Priscila Sacchettin

R

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Renato Gonçalves Ferreira Filho
Ronaldo de Oliveira Corrêa
Rosa Maria Blanca

S

Sandra Mara Salles
Sandro Ouriques Cardoso
Sara R. de Andrade Silva

T

Talita Trizoli
Thamara Venâncio de Almeida

U

Uriel de Souza Bezerra

V

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
Vitor Marcelino

Y

Yasmin Fabris

Organização e Coordenação Geral

Maria Amélia Bulhões (PPGAV / UFRGS)
Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB / USP)
Andréa de Araújo Nogueira (Sesc São Paulo)

Comissão Organizadora

Bruna Fetter (DAV / UFRGS)
Carolina Barmell (GEAVT / Sesc)
Gustavo Torrezan (Sesc)
Nei Vargas da Rosa (PPGAV / UFRGS)

Comissão Científica

Alberto Semeler (UFRGS);
Ana Gonçalves Magalhães (USP);
Bettina Rupp (UFRN);
Emilio Martinez (Universidade Politécnica de Valência);
FelipePrando (URPR);
Gisele Ribeiro (UFES);
Giselle Beiguelman (USP);
Gustavo Torrezan (Sesc);
Igor Simões (UERGS);
Maria Angélica Melendi (UFMG);
Maria de Fátima Morethy (UNICAMP);
Marta Perez (Universidad Nebrija, Madri);
Mauricio Trindade da Silva (Sesc);
Ramon Castillo (Universidad Diego Portales, Santiago do Chile);
Sandra Rey (UFRGS);
Tadeu Chiarelli (USP)

Programação Visual

Fernanda Pujol

Registro Audiovisual

Frede Ruas
Zeca Brito

Bolsistas

Cristina Ackermann Barros
Diego de Oliveira Vacchi
Gabriela Cunha
Heloísa Marshall
Letícia Azevedo Xausa
Malena Pires Mendes
Nina Sanmartin Moreira Alves
Vitória Kotz Morlin

Realização

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS
Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros – USP
Sesc São Paulo

Cubo branco, caixa preta, plataformas radiantes: portabilidade e experiência estética da arte por meio de aparatos reticulares

RESUMO: Para além das práticas ainda vigentes de apresentação no cubo branco ou na caixa preta, a circulação da arte em aparatos eletrônicos suscita tentativas de atualização do pensamento estético aplicado ao sistema das artes. Considerados sobretudo os aparelhos miniaturizados para o uso pessoal em rede, institui-se um ambiente amplo de instanciações que cada vez mais afeta as opções tecnopoéticas de produção, bem como as abordagens teóricas, a investigação crítica e as práticas de curadoria e colecionamento. O problema se apresenta em ao menos três vertentes que serão discutidas neste artigo, a partir de contribuições teóricas e críticas e de exemplos de projetos artísticos direta ou indiretamente destinados à web, mídias móveis ou outros artefatos luminosos de distribuição – a seguir denominados como plataformas radiantes. Em primeiro lugar, há a aceleração da obsolescência tecnológica, que resulta na vida útil instável do hibridismo de elementos constitutivos da obra artística multimídia. Em segundo lugar, encontra-se a participação multitudinária nos intercâmbios da cultura digital, que tende a gerar uma diluição gradativa do fenômeno social da arte, com a reticulação de inúmeros pontos aptos para a emissão e recepção. Por fim, percebe-se a crescente automação de sistemas generativos (autopoiese), que sugere a necessidade de adoção de paradigmas não antropocêntricos de transdução e semiose. A partir dos conceitos de imagem técnica (Flusser) e mídias ópticas (Kittler), concluiremos com comentários acerca dos impulsos correspondentes de reconfiguração de três eixos persistentes de orientação do entendimento teórico-crítico da condição pós-conceitualista da arte contemporânea em geral (Peter Osborne) e da arte digital em particular. São eles: a durabilidade e integridade da obra artística; a excepcionalidade ou exemplaridade de sua ocorrência e identificação; e a função-autor performada em sua realização e apresentação institucional ou instituinte (Raunig).

PALAVRAS-CHAVE: Net arte, Arte Pós-conceitual, Digitalização, Curadoria.

ABSTRACT: Beyond the still running practices of exhibition within the white cube and the black box, art circulation over electronic apparatuses inspires attempts to update the application of aesthetics in the system of arts. Particularly considering the network of miniaturized devices of personal use, an expansive environment of instantiations establishes itself, increasingly affecting techno-poetic options of production, as well as theoretical frameworks, critical approaches, and the practices of collecting and curating. The problem has at least three aspects that will be discussed in this article, following both theoretical and critical contributions and examples of art projects directly or indirectly designed for the web, mobile media and other light(weight) artifacts of distribution – hereinafter referred to as *radiant* platforms. First of all, technological obsolescence acceleration results on an unstable lifetime for the hybrid elements that constitute multimedia artworks. Secondly, multitude participation in digital culture exchanges tends to generate a gradual dilution of art as a social phenomenon, brought about by the networking of uncountable emission and reception points. At last, the increasing automation of generative systems (autopoiesis) evokes a demand for the adoption of non-anthropocentric paradigms of transduction and semiosis. Based on the concepts of technical images (Flusser) and optical media (Kittler), we will conclude with comments on the related impulses for the reconfiguration of three persistent orientation axis of theoretical and critical understanding concerning the post-conceptual condition, generally applied to contemporary art (Peter Osborne) and particularly associated to digital art. They are: artwork durability and integrity; the exceptional and exemplary qualities of its occurrence and identification; and the author function performed through its making and institutional or *instituent* (Gerald Raunig) presentation.

KEYWORDS: Net art, Post-conceptual Art, Digitization, Curating.

Daniel Hora

Professor adjunto no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Artes pela Universidade de Brasília. Pesquisador visitante em estágio sânduíche na Universidade da Califórnia, em San Diego, com bolsa do programa Capes-Fulbright. Foi pesquisador de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UnB.

A arte e suas condições de possibilidade na época das redes pós-digitais

A questão curatorial sobre o abrigo físico e o reconhecimento cultural de obras digitais se desenvolve em um contágio cruzado com indagações de origens diversas, referentes aos limites do sistema da arte na época das redes informacionais. Trata-se de uma correlação que se estabelece não só em consequência do estranhamento causado por trabalhos baseados na qualidade intangível de algoritmos e na instabilidade das materialidades que instanciam suas operações. Tal reciprocidade também se constitui a partir de uma genealogia frequentemente estabelecida com as práticas conceitualistas. Sobretudo quando se consideram as propostas mais próximas da cultura das mídias eletrônicas, igualmente interessadas por abordagens sistêmicas e orientadas a processos e seus respectivos registros ou *arquivos*, produzidos em formatos variados, que não dão exclusividade a uma obra concluída e neutralizante de seu contexto e de possíveis variações. Para completar, observa-se ainda o crescente estoque de imagens em circulação relativas a obras em linguagens tradicionais, derivado dos avanços técnicos empregados para a obtenção de ganhos de propagação por meio da digitalização de acervos físicos, então reproduzidos para mera observação ou algum tipo de uso derivativo mediado por interfaces eletrônicas.

O cenário indica, portanto, uma confluência de problemas de sensorialidade, que reverberam em distintos paradigmas da estética aplicados ao sistema da arte. No conjunto das poéticas digitais, por exemplo, nota-se que a internet arte não conta com um lugar bem definido na maior parte dos museus e galerias. Isso ocorre apesar do acúmulo histórico de experiências telemáticas precursoras desde a década de 1970, conduzidas por nomes como Roy Ascott, Fred Forest e Eduardo Kac, que se desdobram com a efervescência internacional da vertente denominada net arte, impulsionada pela introdução da *web* e demais serviços de internet na década de 1990. Nessa época, a produção de nomes como JODI, Eva & Franco Mattes e Giselle Beiguelman desponta em paralelo histórico e em contraponto político com a euforia especulativa em torno da economia *ponto-com*. Esse entusiasmo posteriormente perde o embalo com o estouro da chamada bolha da internet entre 1999 e 2000 – o que afeta alguns dos caminhos que se vislumbravam para o acolhimento da net arte e outras vertentes digitais pelo colecionismo privado e de instituições consolidadas, ainda apegadas a modelos culturais pautados pela tradição da autonomia da estética (BULHÕES, 2017; STALLABRASS, 2009).

Comparativamente mais inseridas nos circuitos expositivos, as práticas conceitualistas tensionam há anos a formação de acervos, as lógicas expositivas e as mediações da recepção. Nisso, podemos encontrar farta analogia com problemas relativos às obras digitais. Desde seu surgimento, na década de 1960, o conceitualismo antecipa e depois compartilha com a net arte (e a artemídia em geral) ao menos três aspectos. Em primeiro lugar, ambos colocam em proeminência a elaboração notacional da ideia e de instruções para experimentação de processos, o que nos permite equiparar projeto conceitual e software. Assim, as proposições reunidas nos *Bancos de Ideias* de Paulo Bruscky podem ser vistas como notações semelhantes a programas, cuja implementação é mais ou menos factível segundo as circunstâncias dadas para o trabalho técnico ou de engenharia.

Além disso, conceitualismo e net arte assumem a transitoriedade e a multiplicidade de materializações, bem como a abertura à participação instaurativa do público e à mútua relação com o ambiente. Esses são termos sintomáticos para a comparação entre a pluralidade de meios de reprodutibilidade empregados por artistas como Cildo Meireles (cédulas, garrafas, discos de vinil) e os recursos de hardware adotados nas interfaces do neozelandês Julian Oliver (turbinas de vento, modelo em miniatura de tanque de guerra, telefones celulares).

Por último, percebe-se ainda que a ênfase projetual por trás da documentação e dos dispositivos de registro do conceitualismo coincide com a emergência de uma ampla disposição cultural de digitalização dos acervos de fatura artesanal e industrial. Com esse informacionalismo, ganham circulação digital e em rede algumas produções que, por hábito, costumavam ser consideradas por sua autenticidade localizada em repositórios de documentação ou acervos de objetos singulares. Além da reprodução online das instruções de obras conceituais, pinturas e esculturas de grandes museus são também expostas nos ambientes virtuais navegáveis do serviço Google Arts & Culture¹ e de outros similares.

Esses três aspectos convergentes nos impelem a buscar bases estéticas compatíveis com situações de heteronomia da arte, conjugadas a tentativas parciais de autonomia. Pois, como se percebe, a condição pós-conceitual que Peter Osborne (2018) atribui à arte contemporânea se manifesta em obras digitais e não digitais, se entendermos as relações descritas acima como manifestações eletrônicas atreladas a certa conceitualidade inerente à arte da época atual – ou como características lançadas em retrospectiva

sobre a produção histórica, segundo a perspectiva tecnológica vigente. A confluência de indagações introduzidas pela net arte, do conceitualismo e da digitalização de acervos em geral nos aponta para o problema relativo às contingências que afetam a apreciação estética.

Como observa Christiane Paul (2008, p. 70, tradução nossa),² curadora de novas mídias do museu Whitney em Nova York, estamos diante dos efeitos de uma configuração cultural marcada pela “[...] passagem do objeto como uma forma da verdade para as condições de possibilidade” da arte. Nesse breve trecho, chama a atenção o uso da expressão presente na estética transcendental kantiana. Ela comparece, porém, submetida aos impactos da ciência e da tecnologia contemporâneas. O julgamento da arte amparado por condições de possibilidade fornecidas pela experiência desinteressada por parte de um sujeito dotado de intuição pura cede, então, lugar ao agenciamento de condições de possibilidades discursivas, múltiplas e indecidíveis.

Conforme Christiane Paul, essas condições correspondem a ideias inspiradas pela física quântica e teorias do caos, bem como pelas implementações da interatividade e da realidade virtual, que se somam por fim às reverberações de ambas as vertentes no pensamento filosófico ligado ao pós-estruturalismo e ao pós-modernismo. A partir disso, o sistema da arte é forçado a se adaptar e considerar outros modos de possibilidade ou *portabilidade* daquilo que não mais expressa o aqui e agora de um objeto único, tampouco se reduz às escalas controladas de reprodutibilidade da cultura de massas.

Ubiquidade via remediação

A trilha de desmaterialização da arte inaugurada pelo situacionismo e conceitualismo alcança a informacionalização em rede. A partir daí, a crítica estética é impelida a se lançar para além do caráter específico da mídia empregada na obra de arte, de modo que se alcance o valor econômico e discursivo de imagem contextualizada de maneira cada vez mais tecnológica. Com isso, põe-se em questão não só o sítio ou lugar de instanciação da arte em diferentes abrigos institucionais ou ambientais, segundo uma dialética entre o dentro ou o fora do sistema. Sugere-se também o fluxo reticular em que o arquivo digital da arte é publicado em um servidor determinado ou na nuvem, para então ser acessado em lugares escolhidos (como mídia *locativa*) ou indeterminados (como mídia *não locativa*). Trata-se aí de uma situação ambígua de internalidade e externalidade, construída segundo propósitos poéticos (no caso da net arte e arte digital) ou para o provisionamento de repertório (no caso da digitalização dos arquivos das modalidades conceitualistas ou de cópias de obras em linguagens tradicionais).

O lugar da arte passa então a se condicionar mutuamente pelo seu sítio físico (enquanto *site* ou *non-site*, na fórmula de Robert Smithson) e o seu sítio virtual (sua mediação de presença via rede, *websites*, aplicativos ou outros serviços telemáticos). Com isso ganha força a noção de plataforma, palavra cujo sentido computacional se emparelha com o sentido amplo adotado nos discursos contemporâneos sobre as ações em rede no campo da arte (GORIUNOVA, 2012). De uma maneira metafórica, porém, ambivalente, poderíamos dizer que a arte (como um *programa*) se *instala* em *sistemas*, por sua vez, baseados em *plataformas* específicas obtidas segundo o arranjo disponível de uma *arquitetura* de hardware (os recursos materiais dos museus, ou os eletrônicos de uso pessoal) e de software (as políticas institucionais, ou os recursos lógicos de processamento de dados).

1 [Link](#).

2 No original: “[...] a shift from the object as a form of truth to conditions of possibility”.

Em cada caso, as respectivas capacidades de *compilação* (isto é, curadoria) e de *execução* (ou disposição) sustentam em maior ou menor grau a portabilidade do trabalho de arte em questão. Algo que ocorre nos dispositivos de distribuição e conexão informacional, em concomitância com os dispositivos de exposição e de difusão de objetos únicos ou serializados. Tanto quando há restrições técnicas ou culturais, quanto nos casos de compartilhamento ou hibridação do físico e do virtual, a portabilidade da arte caracteriza as suas condições de possibilidade na era das redes. Nesse contexto, a estética é influenciada por implementações tecnológicas que buscam atender às expectativas por um *museu ubíquo*, definido por Christiane Paul (p. 53, tradução nossa)³ como “[...] um espaço informacional vivo, paralelo e distribuído, aberto à interferência artística – um espaço transparente e flexível para intercâmbios, criação colaborativa e apresentação”.

Para além do que sugere Christiane Paul, podemos pensar esse museu ubíquo como uma remediação do museu arquitetônico, correspondente à remediação da espacialidade e temporalidade da própria arte que abriga e expõe. Conforme a definição de David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45, 55–56), a remediação é a “[...] representação de um meio em outro [...]” e “[...] cada ato de mediação depende de outros atos de mediação”. O objetivo da remediação é “[...] remodelar ou reabilitar outras mídias [...]”, em um processo que resulta inclusive na reforma da própria realidade.⁴

Um exemplo recente dessa abordagem é o projeto de crítica institucional *Outra 33ª Bienal de São Paulo*,⁵ realizado por Bruno Moreschi. Ao longo de seu período de produção, o trabalho estabelece a remediação de uma série de atividades que ocorrem ora no espaço expositivo da Bienal de São Paulo, ora no espaço virtual de um *website*. Em conjunto, essas atividades geram arquivos de dados relativos a processos como a análise de imagens por programas de inteligência artificial, publicações automatizadas via *botnet* ativo nas mídias sociais, e expansões textuais obtidas por software, entre outras opções.

A partir do projeto de Bruno Moreschi, esta questão se apresenta: de que maneira seria possível pensar o caminho da remediação estética que confere a portabilidade das artes visuais entre a locatividade do museu e a não locatividade das plataformas e redes? Para este texto, optamos por seguir o caminho que Friedrich Kittler (2010) sugere ao estabelecer uma genealogia pautada pela categoria das *mídias ópticas*. Essa categoria é orientada pelo percurso das experiências históricas relativas a como as artes visuais se fundamentam no jogo com a luminosidade, em sentido estrito, e aos demais fenômenos eletromagnéticos. Assim, conforme Kittler, os antecedentes da câmara escura e da lanterna mágica se combinam e levam ao desenvolvimento da fotografia, cinema e vídeo.

Os aparelhos algoritmos seriam a remediação duplamente conclusiva da linhagem de mídias ópticas, em uma acepção histórica análoga ao que encontramos na sequência de estágios de abstração fenomenológica do mundo em imagens técnicas, comentada por Vilém Flusser (2008). Pois o digital torna-se a mídia de todas as mídias anteriores (dos volumes, imagens tradicionais e textos), ao abstrair suas características específicas à mesma codificação informacional dos *bits*. Mas, ao fazer isso, o digital anula as qualidades dimensionais dos artefatos reais, para então poder devolvê-las como interfaces obtidas por processamento e simulação que geram a remediação da realidade.

Em uma analogia entre o pós-conceitualismo apontado por Peter Osborne e as teorias da mídia de Flusser e Kittler, não se experimentam conceitos ou softwares sem que estes possam ser instanciados no espaço-

3 No original: “New media art seems to call for a ‘ubiquitous museum’ or ‘museum without walls’, a parallel, distributed, living information space that is open to artistic interference – a space for exchange, collaborative creation, and presentation that is transparent and flexible”.

4 No original: “[...] we call the representation of one medium in another remediation [...] Each act of mediation depends on other acts of mediation [...] The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well” (p. 45, 55-56).

5 O trabalho é resultado de colaboração com o pesquisador Gabriel Pereira, o programador Bernardo Fontes, a produtora Nina Bamberg e o designer Guilherme Falcão. [Link](#).

tempo ou executados via hardware. Isso nos traz de volta às indagações a respeito da portabilidade da net arte, dos documentos do conceitualismo e dos acervos digitalizados. Sobretudo se consideramos a gradual ruptura com a persistência, a exemplaridade e a função de autoria, ao longo do percurso de desenvolvimento dos dispositivos usados para o abrigo da arte.

Plataformas radiantes: genealogia óptica e problemas estéticos

Por mais que a desmaterialização da arte e o caráter zerodimensional da notação numérica computacional avancem, a experiência estética requer meios de concreção para que se possa afetar a sensorialidade e a inteligibilidade. Mesmo que a condição pós-digital nos leve a considerar criticamente a contingência das remediações espaçotemporais dos algoritmos, suas qualidades físicas são tão inexoráveis quanto aquelas das instanciações relativas à condição pós-conceitual da arte contemporânea (OSBORNE, 2018). Para que possam ser compreendidos e utilizados, os algoritmos necessitam ser corporificados em interfaces que apelam à representação analógica (CRAMER, 2015). Desse modo, como poderíamos compreender os graus de portabilidade das mediações da arte em plataformas radiantes?

Nas imagens tradicionais, antecessoras das mídias ópticas, a experiência estética visual se realiza pela abstração, ou subtração, conseguida por meio da pigmentação do material empregado para receber e refletir certas qualidades da luz. Nas mídias ópticas ou imagens técnicas em geral, o registro subtrai parte da luminosidade (ou energia) para constituir matrizes nas quais a luz ou eletricidade será repostada para a reprodução. Tais cópias se apresentam como suportes subtrativos ou diretamente em telas fulgurantes. Há, portanto, dois estágios nesse percurso das imagens técnicas. Na fase analógica e industrial, o negativo do filme, por exemplo, age como filtro intermediário entre o evento de captura e os eventos de recuperação em revelações químicas ou projeções. Porém, com a eletrônica, a codificação e decodificação da luminosidade torna viável não só sua reprodução, como também o processamento de sua transdução como sinal. A partir dele, a recomposição ocorrerá por feixes de elétrons lançados sobre telas fosforescentes.

Essas três condições de portabilidade implicam modalidades mais ou menos restritivas. Podemos resumi-las a três modelos. Para as imagens tradicionais, o abrigo remete o afresco e o vitral às espacialidades ópticas próprias de palácios e igrejas. Por outro lado, a produção gráfica e pictórica em vidro, papel ou tela, peças escultóricas e outros artefatos é historicamente associada ao mobiliário decorativo do lugar privado ou público, gabinetes de curiosidades, museus tradicionais e as galerias de *cubo branco* do modernismo.

Para as imagens técnicas analógicas, a *caixa preta*, entendida como dispositivo obscuro⁶ ou protegido da luz, torna-se indispensável tanto para o registro, quanto para o laboratório de revelação química fotográfica. Na sala de cinema, a caixa preta permite ainda que a projeção expresse as qualidades cinéticas emanadas do foco de luz. No caso das imagens técnicas eletrônicas, a televisão inaugura o caminho daquilo que chamamos de *plataformas radiantes*, isto é, os suportes de mediação eletrônica que *radiam* luz como efeito da *irradiação* de um sinal de de/codificação da mensagem visual. Essas plataformas hoje abrangem as telas computacionais, sobretudo, as telas dos portáteis como *smartphones* e *tablets*.

6 Vale notar a ambiguidade do termo. A caixa preta deriva do princípio óptico da camera obscura, a partir do qual se desenvolvem fotografia e cinema. No século XX, passa a identificar salas escuras ocupadas para encenações e performances experimentais. A expressão indica ainda a complexidade operacional interna e isolada de aparelhos que codificam e decodificam sinais, desde a fotografia à computação, na teoria das mídias de Vilém Flusser (2008).

Em termos estéticos, vale lembrar que o cubo branco elevou seu conteúdo e, até mesmo, o seu contexto artístico ao valor máximo de autonomia no modernismo (O'DOHERTY, 1986).⁷ A visualidade almejada segundo o paradigma da autonomia demandava o uso e controle de ambiente óptico de neutralidade para efetivar a contemplação dos efeitos da luminosidade sobre superfícies opacas e reluzentes dos objetos. A caixa preta, ao contrário, reverteu a questão. Forneceu o espaço compatível para trabalhos baseados na reprodução da luminosidade lançada pelo meio de registro, como nos casos do cinema, videoarte. Também serviu a instalações e obras como os *Aparelhos Cinecromáticos* de Abraham Palatnik.

Depois desses dois modelos e suas mútuas interferências e extrapolações na arte urbana e *land* arte, as *plataformas radiantes* se estabelecem com trabalhos que contam com a própria tela de luz. Esses trabalhos não dependem mais da ambientação específica para tornar um objeto perceptível a partir da reflexão de seus pigmentos. Tampouco necessitam de um espaço escuro a ser preenchido pela luz regulada, que gera a fixação ou projeção em telas. Que remediações estéticas são impulsionadas por essa nova categoria distributiva das plataformas radiantes?

Tais remediações são direcionadas à busca pela ubiquidade do museu, conforme vimos com Christiane Paul. Com ela, a prática curatorial é impulsionada a assumir abordagens pautadas por uma estética de fluxos (ARANTES, 2008). Em lugar da forma estática no cubo branco ou da imagem em movimento na caixa preta, torna-se necessário considerar as plataformas radiantes que operam como interfaces entre artistas, instituições, elementos de infraestrutura, códigos e público.

Com bastante destaque, esse caráter fluido ou transitório da arte presente em plataformas radiantes é assunto de celebração e debates recorrentes sobre a produção e a circulação numérica da arte na era das redes (COOK; BARKLEY, 2016). Tomada como característica peculiar do digital, alimenta ao mesmo tempo a inquietude contida na frequente questão salientada por Maria Amélia Bulhões (2011, p. 54): “[...] qual será o original, se nada pode ser fixado e nada pode ser considerado como objeto final?”. Essa dúvida se verifica na navegação pelo cartografia do projeto Territorialidade, repositório online em que o grupo de pesquisa de Maria Amélia Bulhões compila dados sobre a web arte de diversas datas e artistas internacionais.⁸ Assim como obras conceitualistas, muitos desses trabalhos sobrevivem apenas em sua documentação, uma vez que não podem mais ser acessados diretamente.⁹

Em outra experiência recentemente, ocorre a recuperação de um conjunto de trabalhos referenciais agrupados na mostra bianual Net Art Anthology¹⁰ (2018), organizada pela plataforma curatorial online Rhizome e apresentada fisicamente no New Museum de Nova York. Em vários casos dessa exposição, recursos de emulação foram empregados para reabilitar o acesso às obras por meio de interfaces de navegação típicas de sua época de lançamento.

A fluidez da arte digital afirma-se, portanto, como uma qualidade e um limite. Pois não viabiliza apenas a interação efêmera, porém, expansiva das relações no espaço-tempo. A fluidez também serve aos interesses econômicos de promoção do consumo, que se somam aos efeitos entrópicos contidos nos materiais e na informação que são neles transduzidas. Com isso, a aceleração da *obsolescência* tecnológica resulta na durabilidade e persistência precária que dissipa os elementos constitutivos do digital, em ritmo mais acentuado do que o experimentado

7 Conforme Brian O'Doherty (1986, p. 14), com o cubo branco: “[...] the ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is 'art'. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself”. Em outro trecho: “As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery 'frames' the gallery and its laws”.

8 [Link](#).

9 O problema também ocorre com a curadoria de obras feitas para a internet no Brasil, reunida por Fábio Oliveira Nunes (FON) em seu site. [Link](#).

10 [Link](#).

com desgastes, empalidecimento, emboloramento e outras formas de deturpação de materiais tradicionais ou industriais da arte. Diante disso e conforme Peter Osborne (2018, n.p.), convém salientar que a condição pós-conceitual recente está vinculada a fatores intrínsecos e extrínsecos ao sistema da arte. Pois, a exploração antiestética da estética ocorre sob a “condição de possibilidades imprevisíveis que se inserem, e vêm a expressar construtivamente, uma atualidade histórica particular”, marcada por tecnologias comunicacionais mediadoras das relações econômicas de globalização.

Quanto a esse aspecto relacional, a arte e a cultura digital são marcadas pelo exercício de *participação multitudinária*, que tende a gerar uma diluição gradativa do fenômeno social da arte. Pois a reticulação de inúmeros pontos de emissão e recepção geram a pluralidade virtualmente infinita de instanciações que a obra pós-conceitual assume, conforme Peter Osborne. Aqui afirma-se uma estética da maleabilidade histórico-cultural, que relativiza ou mesmo inviabiliza os critérios de excepcionalidade ou exemplaridade para ocorrência e identificação da obra de arte.

Com as plataformas radiantes, constituem-se redes de semiose colaborativa envolvendo pessoas e dispositivos actantes. Como antes na arte correio, as redes digitais efetuam por si próprias o que Gerald Raunig (RAUNIG, 2007) denomina como práticas *instituintes*. Pois sua operação conjunta se estabelece à medida que se constroem seus circuitos de trocas, seus códigos e seus critérios críticos referenciais. Porém, isso não elimina a singularização do exercício subjetivo. Conforme Maria Amélia Bulhões (2011, p. 43, 53), na ausência de uma autoridade definida, “[...] cada usuário [das redes] é estimulado a seguir seus trajetos e fazer suas escolhas [...]”, mas “quase nunca se encontram produções completamente anônimas e coletivas em termos de autoria”.

Em 2014, realiza-se em São Paulo o projeto *Multitudes*,¹¹ com a coordenação geral de Andrea Caruso Saturnino e Lucas Bambozzi. A proposta se inspira em modalidades de resistência política baseadas na produção multitudinária do comum, segundo as singularidades que se encontrem mutuamente implicadas. Com um modelo de *curadoria expandida*, a equipe do projeto permanece em atuação durante três meses após a abertura da exposição inicial, recebendo e selecionando propostas de artistas interessados que então se adicionam ao conjunto prévio de obras agrupados no espaço expositivo e em um site na internet. Entre os participantes está a obra de net arte *Imantados* (2014), de Denise Agàssi, uma composição audiovisual em fluxo constante, obtida em tempo real com a captura automatizada de conteúdos dos serviços Flickr, YouTube, Twitter e Freesound.

O uso de algoritmos para seleção de dados em *Imantados* nos leva à última questão estética das plataformas radiantes, referente à passagem da função de autoria para uma função distributiva. Trata-se de algo já evidente nos processos reticulados via multidão. Mas a questão se torna ainda mais radical quando se consideram as capacidades generativas (autopoiéticas) dos sistemas computacionais. Para além do aspecto semiótico envolvido, o julgamento crítico se depara então com efeitos de transdução inerentes às condições de portabilidade do trânsito informacional da arte. Pois, o funcionamento das redes, como se observa nas trocas via mídias sociais, se conjuga com o aleatório ou com a automação de comportamentos emergentes, a exemplo da aglutinação algorítmica de imagens, vídeos, textos e sons em *Imantados* ou as postagens sem sentido realizadas pelo *botnet* de *Outra 33*. *Bienal de São Paulo*.

Nesse sentido, a mediação óptica e sensorial das plataformas radiantes

aponta para paradigmas críticos não antropocêntricos, abertos à interferência humana e não humana em graus de probabilidade mais amplos ou restritos, com a conseqüente abertura para o erro, o ruído e o sentido inusitado. Afirma-se assim uma estética baseada na generatividade sistêmica (BURNHAM, 1968). Segundo essa estética, a função-autor, ainda que performada por um artista específico, está sempre sujeita à reticulação estabelecida com diversos actantes, entre colaboradores, comunidades de interesse e público participante. Essa reticulação (*networking*) só se compreende enquanto tal porque nela há a distribuição não contígua de agentes que estabelecem fluxos entre si, sem esperar pelo comando exclusivo por parte de um artista dotado de genialidade.

Como sintoma, a construção da rede é ela própria entendida como o resultado peculiar que substitui a unidade de um objeto acabado na arte telemática ou na net arte (ASCOTT, 1990; BAZZICHELLI, 2008). No entanto, a rede não é uma mídia em si, mas a plataforma de irradiação que instancia a portabilidade da arte em distintas telas radiantes, Tais dispositivos expandem o alcance distributivo da condição pós-conceitual que também se manifesta na arte contemporânea em geral, mesmo quando os utilizamos dentro cubo branco ou da caixa preta. Em termos curatoriais, essa perspectiva sistêmica ressalta a ficcionalidade do enquadramento institucional, pois cada participante da rede contribui para a dinâmica instituinte coletiva, a partir de suas práticas de observação, comentário, uso, apropriação e recombinação (GROYS, 2016).

Embora certa utopia comunitarista esteja presente neste último argumento, é necessário considerar que a superação das restrições do mundo físico via digitalização não isenta a arte do encapsulamento por outras modalidades de exploração econômica, a exemplo da estetização resultante das próprias plataformas comerciais de conteúdos das mídias sociais. Com as plataformas radiantes, compõem-se *gabinetes de curiosidades* virtuais, que podem ser entendidos como meios de expansão hipermídia da proposta agregadora do museu imaginário de André Malraux. Porém, as coleções virtuais também se subordinam aos interesses e disputas sociopolíticas que emergem das redes e às circunstâncias de portabilidade e generatividade oferecidas pela infraestrutura tecnológica.

Referências

- ARANTES, Priscila. Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do fluxo. In: _____; SANTAELLA, L. (Org.). *Estéticas tecnológicas*. São Paulo: Educ, 2008. p. 21–34.
- ASCOTT, Roy. Is There Love in the Telematic Embrace? *Art Journal*, New York, v. 49, n. 3, p. 241, 1990. [Link](#).
- BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork*. Aarhus: Aarhus University, 2008.
- BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- _____. Práticas artísticas em novas matrizes de subjetividade ou a internet como fator de fissuras no sistema da arte. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 458–467, 2017.
- BURNHAM, Jack. Systems Esthetics. *Artforum*, New York, n. September, p. 29-35, 1968.
- COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta Krzemień. The digital arts in and out of the institution – where to now? In: PAUL, Christiane (Org.). *A companion to digital art*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2016. p. 494–515. [Link](#).
- CRAMER, Florian. What Is “Post-Digital”? In: BERRY, David M.; DIETER, Michael (Org.). *Postdigital Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 12–26.
- FLUSSER, Vilém (1985). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GORIUNOVA, Olga. *Art platforms and cultural production on the internet*. Hoboken: Routledge, 2012.
- GROYS, Boris. *In the flow*. London: Verso, 2016.
- KITTLER, Friedrich (2002). *Optical media: Berlin Lectures, 1999*. Cambridge: Polity, 2010.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Santa Monica: The Lapis Press, 1986.
- OSBORNE, Peter. *The postconceptual condition*. London: Verso, 2018.

PAUL, Christiane. Challenges for a ubiquitous museum: from the white cube to the black box and beyond. In: _____ (ed.). *New media in the white cube and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2008. p. 53-75

STALLABRASS, Julian. Can art history digest net art? In: DANIELS, Dieter; REISINGER, Gunther (Org.). *Net Pioneers 1.0*. Berlin: Sternberg Press, 2009. p. 165–179.